



Rives méditerranéennes

6 | 2000

L'édifice religieux : lieu de pouvoir, pouvoir du lieu

Le mécénat laïc dans les églises de Paris au XVII^e siècle

Quelques réflexions

Anne Le Pas de Sécheval



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rives/63>

DOI : 10.4000/rives.63

ISBN : 978-2-8218-0010-6

ISSN : 2119-4696

Éditeur

TELEMME - UMR 6570

Édition imprimée

Date de publication : 10 novembre 2000

Pagination : 57-68

ISSN : 2103-4001

Référence électronique

Anne Le Pas de Sécheval, « Le mécénat laïc dans les églises de Paris au XVII^e siècle », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 6 | 2000, mis en ligne le 15 octobre 2004, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rives/63> ; DOI : 10.4000/rives.63

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

© Tous droits réservés

Le mécénat laïc dans les églises de Paris au XVII^e siècle

Quelques réflexions

Anne Le Pas de Sécheval

- 1 LA DÉCORATION des églises post-tridentines est un sujet qui pose de manière cruciale la question de l'église comme lieu de pouvoir, où s'entrecroisent les dimensions sociales, religieuses et politiques. Il nous a paru intéressant de centrer la réflexion sur le rôle joué par les laïcs dans la décoration des églises de congrégations ou couvents de Paris, en essayant de dégager les modalités de l'entente ou les raisons d'éventuels désaccords entre les préoccupations des mécènes laïcs et les exigences des religieux.
- 2 Pour cerner les enjeux du sujet, il importe de dresser d'abord un court bilan historiographique. L'histoire de l'art religieux français en général, et parisien en particulier, accuse un net retard par rapport aux investigations italiennes dans la mesure où elle s'est peu intéressée à la question de la commande et à ses répercussions sur la nature même des œuvres et leur place au sein de l'édifice sacré. Dans la lignée de l'ouvrage fondateur de Francis Haskell sur le mécénat italien au Seicento¹, ont fleuri en Italie les recherches étudiant le poids des bienfaiteurs laïcs ou ecclésiastiques dans les choix architecturaux et les partis décoratifs mis en œuvre dans les églises de congrégations ou d'ordres monastiques. Elles ont fait apparaître le problème central posé par ce patronage extérieur : l'autonomie toute relative des religieux dans l'aménagement et la décoration de leurs églises. Qu'il suffise ici de rappeler le rôle joué par le cardinal Farnèse et ses héritiers au Gesù de Rome, tant dans la conception de l'édifice que dans le choix des artistes, ou encore l'influence du cardinal Cesi dans l'histoire artistique de la Chiesa Nuova².
- 3 Sur les églises parisiennes, les études sont au contraire peu nombreuses. On ne peut guère citer que l'important article d'A. Mérot en 1985³, qui a montré le rôle déterminant des conseils de fabriques dans les commandes de peintures destinées aux églises paroissiales, contrairement à l'idée reçue selon laquelle les commanditaires se recrutaient dans le clergé. Les sources d'archives révèlent dans les églises conventuelles un phénomène parallèle à celui qui affecte les paroisses sous la forme institutionnelle du conseil de

fabrique : les protecteurs laïcs semblent souvent jouer un rôle plus actif que les religieux eux-mêmes. Ce champ d'études n'a pourtant guère été exploré⁴, et on manque encore d'une synthèse visant à renouveler le livre pionnier de René Crozet, *La Vie artistique en France au XVII^e siècle. Les artistes et la société*, publié en 1954, qui surévaluait notablement l'importance du mécénat ecclésiastique, et surtout celui du clergé régulier⁵.

- 4 A lire les guides de Paris, les parties les plus ornées des églises étaient généralement, outre le maître-autel, les chapelles privées, concédées à des particuliers à titre individuel ou familial pour une durée variable, avec ou sans droit de sépulture. Les actes de concession évoquent souvent sans plus de précision le droit des propriétaires de faire décorer à leur guise ces espaces privés. La question est de savoir si les religieux abandonnèrent tout droit de regard sur le contenu et les formes de ces décors. Quelques sondages effectués dans les documents d'archives donnent à penser que leur intervention fut de nature et d'importance variables.
- 5 Le choix des artistes travaillant à la décoration des chapelles semble relever de la responsabilité des seuls propriétaires, qui passent avec eux des marchés et exigent parfois avant l'exécution des travaux la soumission de dessins préparatoires. La complaisance des religieux porte aussi sur la dédicace des chapelles, qui conditionne le plus souvent leur iconographie. Les laïcs sont généralement autorisés à dédier leur chapelle à leur saint patron ou au saint de leur choix. Michel de Beauclerc, baron d'Achères, obtenant la chapelle Saint-Louis de l'église des Feuillants, obtint qu'elle fût transformée en chapelle saint Joseph⁶, et demanda vers 1638 à Simon Vouet de représenter l'histoire du saint dans le lambris et le retable (*Le Repos de la Sainte Famille*, Musée de Grenoble), et de peindre dans le plafond un *Saint Michel terrassant le dragon* (perdu) en l'honneur de son saint patron. A l'Oratoire, M. Dreux d'Orbay obtint en 1637 la concession d'une chapelle initialement dédiée à Jésus-Christ dans le désert et la fit placer sous l'invocation de saint Antoine en l'honneur de son oncle⁷. Dans ce cas précis, le changement de titulature explique le parti iconographique du retable de Simon Vouet. Le tableau, qui représente *La Tentation de saint Antoine* (Musée de Grenoble)⁸, opère une contamination insolite entre la tentation du saint et celle du Christ dans le désert, payant ainsi un tribut explicite au christocentrisme béruillien. Un tel compromis suggère que les Oratoriens eurent leur mot à dire sur l'iconographie des chapelles privées.
- 6 D'autres documents attestent la participation active des religieux dans la conception des décors. Un marché passé par Jacques II Barrin de la Galissonnière avec Philippe de Champagne pour les peintures de sa chapelle en l'église des Carmélites de la rue Saint-Jacques fait ainsi référence au « devis qui en a esté proposé et advisé entre lesdits entrepreneur et Mesdames les révérende mère prieure Marie de Jésus et soubz prieure dudit Grand Couvent qui n'est icy spécifié et ausquelles dames religieuses ledit seigneur de la Galissonnière et ledit *entrepreneur s'en sont rapportéz et rapportent* »⁹. Mais le texte ne précise pas si leur avis portait sur le programme iconographique, sur les choix décoratifs ou sur l'ensemble de ces aspects. Il est encore plus difficile de savoir si, pour compenser l'inévitable parcellisation iconographique et stylistique du décor intérieur de leurs églises, les responsables religieux se souciaient de maintenir une certaine homogénéité entre les chapelles à travers les types de retables, de lambris et de voûtes. Les guides de Paris mentionnent rarement les structures décoratives, et les documents d'archives sont muets ou lacunaires sur cette question. Les quelques descriptions dont on dispose laissent tout au plus apparaître l'absence de règle générale, et témoignent ainsi du libéralisme de la plupart des communautés religieuses¹⁰.

- 7 L'exemple des Capucins, religieux mendiants dont les ressources reposaient uniquement sur les aumônes, pose dans un contexte différent d'intéressants problèmes sur la question qui nous intéresse aujourd'hui. Les annales du couvent du Marais, que rapportent deux versions manuscrites différentes, conservées respectivement aux Archives nationales et à la Bibliothèque nationale, fournissent des renseignements précieux, quoique d'interprétation épineuse¹¹.
- 8 Le décor peint de l'église devait sa célébrité aux tableaux de Laurent de La Hyre, par lesquels le peintre établit sa réputation. Le mieux connu est le retable du maître-autel, *L'Adoration des bergers* (Rouen, musée des Beaux-Arts), signé et daté 1635. Les annales du couvent portent la commande du maître-autel au crédit d'un couple de bienfaiteurs laïcs, M. et Mme de Creil¹². En 1635 ils firent « *faire à leurs frais et depens* », moyennant 3000 livres, le retable de bois sculpté, « *aussy bien que le tableau qui est fort estimé peinture de M. de La Hyre, aussy bien que ceux des deux costés des portes des fenêtres (sic) qui respondent au chœur, comme aussy le tabernacle avec tous les accompagnements, ouvrage de M. Buvet* »¹³. Ils furent remerciés de leur libéralité par l'apposition de leurs armes sur le maître-autel. Il n'est pourtant pas sans intérêt de remarquer la présence d'un Capucin figurant parmi les bergers adorant l'Enfant, qui rappelle les traditionnelles figures de donateurs.
- 9 Les chroniques n'affirment pas explicitement que le choix du peintre incombait au bienfaiteur laïc. La question se pose également à propos des tableaux des chapelles, dont la mention dans les sources manuscrites est ambiguë. On lit pour l'année 1636 : « *Les retables des quatre chapelles, avec leurs tableaux, qui sont du même Monsieur de la Hire, furent donnez par des bienfaiteurs, dont les armes sont au bas des colonnes* »¹⁴. Mais quel fut exactement le rôle de ces bienfaiteurs ? Certes les capucins ne pouvaient passer eux-mêmes de commandes et devaient user des bons offices d'un procureur ou d'un autre intermédiaire. Pourtant le choix d'un même peintre et surtout le fait que ces chapelles n'étaient pas concédées à des particuliers invitent à voir en eux les vrais commanditaires des tableaux. L'unité thématique d'inspiration franciscaine est un autre argument : dans sa biographie de La Hyre, Guillet de Saint-Georges¹⁵ signale dans la chapelle Saint-Pierre, une *Vierge en gloire avec saint Pierre, saint Jean, Marie-Madeleine et saint François* (tableau perdu), dans la chapelle Sainte-Anne, *Sainte Anne et la Vierge distribuant des aumônes* (tableau perdu), et dans la chapelle Saint-François, *Le pape Nicolas V visitant le caveau de saint François d'Assise* (Louvre). Le premier tableau illustrait peut-être le dogme de l'Assomption, dont l'ordre franciscain avait toujours été un ardent défenseur, en ajoutant aux personnages habituels une représentation de saint François selon un dispositif iconographique comparable à celui de *L'Adoration des bergers*. Le second retable rendait indirectement hommage au vœu de pauvreté des Capucins. Quant au dernier tableau, le seul connu aujourd'hui, il illustre un sujet que l'on rencontrait à la même époque exclusivement dans des églises de Capucins : Jacques Blanchard peint la scène pour les Capucins d'Orléans (Musée des Beaux-Arts d'Orléans)¹⁶, Louis de Boullogne père pour les Capucins de Caen (perdu)¹⁷. La date précoce du tableau, signé et daté 1630, donne à penser que la commande des tableaux des chapelles dut précéder celle du maître-autel, pour laquelle il sembla naturel de recourir à un peintre qui avait déjà fourni des preuves de son talent¹⁸. Il resterait à savoir comment les Capucins entrèrent en contact avec un jeune peintre en quête de clientèle. Il n'est pas déraisonnable de penser qu'un laïc, peut-être M. de Creil, put être l'introducteur du peintre auprès des religieux.
- 10 La seconde phase de la décoration de l'église permet de cerner avec plus de certitude la contribution des laïcs. Commencé en 1697, le nouveau chœur des religieux, plus spacieux

que le précédent¹⁹, fut décoré de cinq tableaux peints par Michel II Corneille, perdus mais connus par l'estampe²⁰. Les annales du couvent rapportent que cette entreprise fit l'objet d'une compétition entre plusieurs bienfaiteurs dévots. Alors que François Le Juge, fermier général, avait payé la menuiserie de l'autel du chœur, « Monsieur de la Ravoy, *Thrésorier général de la Marine, offrit de faire faire a ses dépens le grand Tableau du milieu et les quatre qui ornent les fenestres qui donnent sur l'église. M. de Turmeny [Jean de Turmeny, ancien trésorier de l'extraordinaire des guerres] fit le lendemain la même offre, ce qui ayant esté rapporté à Monsieur Le Juge, il dit qu'il vouloit faire la depense de tout ce qui appartenoit au retable; qu'ainsy il feroit au plustot travailler un tres habille peintre de l'accademie, nommé Monsieur Corneille, aux cinq tableaux selon le sujet que luy en donneroit le R. P. François Serafin, qui jugea a propos de faire représenter dans le grand tableau le mystère de N. Dame des Anges (fig. 1) et, pour les fenêtres du chœur, un saint François (fig. 3), un saint Antoine de Pade (fig. 2), l'Ange Gabriel (fig. 4) et une sainte Vierge (fig. 5), tous lesquels tableaux sont fort estimez, mais principalement le grand du milieu et la Vierge, qui reçoit la Salutation angélique. On croit que le peintre a eu au moins cent pistolles (mille livres) de ces ouvrages, dont Monsieur Le Juge n'a point voulu dire le prix... »²¹.*

- 11 Ce passage est intéressant à deux titres. Il illustre d'abord l'existence dans le milieu dévot parisien de ces rivalités de patronage dont on connaît de nombreux exemples en Italie. Les chroniques du couvent rapportent un autre épisode, qui se déroula dans les années 1632-1633. Le T. R. P. François de la Noue étant alors gardien, « ce fut à luy que s'adressa M^r de Montmorency s'offrant de faire bâtir l'église à neuf, mais y ayant apperceu aux vitres les armes d'Angoulême, il se retira en disant qu'il n'y avoit rien a faire pour luy, où il y avoit un plus grand seigneur que luy »²². Quant au grand couvent du faubourg Saint-Honoré²³, il fut le théâtre d'une émulation comparable à l'occasion de la construction, achevée en 1653, de la chapelle de Notre-Dame-de-la-Paix, où était conservée une statue de la Vierge vénérée par le duc de Joyeuse, devenu capucin sous le nom de père Ange. Dans sa biographie de Thibaut Poissant, Guillet de Saint-Georges rapporte qu'à la rivalité des ordres monastiques désireux d'obtenir cette statue succéda celle des bienfaitrices : « plusieurs princesses ayant disputé entre elles à qui auroit l'honneur de faire bâtir et orner une chapelle pour placer ce dépôt sacré, la gloire en demeura à Madame la duchesse de Guise (...) fille unique et seule héritière du duc de Joyeuse »²⁴. C'est elle, précise le biographe, qui choisit les trois artistes, Thibaut Poissant pour l'architecture, François Girardon pour les statues de l'autel et, pour les peintures de la voûte, Michel I Corneille, le père du peintre sollicité pour la commande de 1697.
- 12 La décoration du chœur des Capucins du Marais révèle le même partage des responsabilités entre le commanditaire laïc et les bénéficiaires religieux : le premier se charge du choix de l'artiste et de son paiement, les seconds fixent les sujets des tableaux. A en juger d'après cet exemple, il n'est pas impossible que les artistes aient davantage compté sur les laïcs pour obtenir des commandes de tableaux d'église, que sur les religieux. La dédicace de la gravure que Corneille tira du *Miracle de la Portioncule* (fig. 1) est instructive : l'estampe est dédiée au marquis de Beringhen, Premier Ecuyer du roi, qui fut le dédicataire d'autres estampes du même artiste et semble l'avoir employé quelques années plus tôt pour décorer sa chapelle privée de l'église des Feuillants²⁵.

Figure 1. Le Miracle de la Portioncule gravé par lui-même.

Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Da 48 (Cliché B.N.F.)

- 13 Si les religieux ont pu déléguer la réalité de la commande, ils ont fermement gardé le contrôle du décor en matière iconographique. En 1697 comme en 1630 l'iconographie

conserva une spécificité franciscaine dans le grand tableau du *Miracle de la Portioncule* (fig. 1) et dans les deux étroits tableaux présentant en pendants saint Antoine de Padoue et saint François (fig. 2 et 3). Un autre indice de cette règle de conduite est fourni par le sort contrasté des tableaux offerts par des particuliers. En 1682 un « curieux en tableaux » du nom de Dupré, « bourgeois de Paris », offrit un « saint François représentant la pauvreté (sic) avec son cadre doré, qui est un original fort estimé »²⁶ dont l'auteur n'est malheureusement pas précisé. Le tableau fut immédiatement placé dans la chapelle Saint-François. En revanche un autre don ne fut pas accueilli comme le bienfaiteur l'avait espéré. La chronique du couvent rapporte qu'en 1703 « M. Juonet de la rue Saint Louys fait présent de quatre tableaux representans les quatre fins de l'homme pour être exposés ou aux costés de la porte de l'Eglise ou dans le (...) parloir, ce qu'on n'a pas jugé convenable »²⁷. On n'en sait pas plus sur le sort des tableaux, ni sur les raisons exactes du refus de les exposer (faiblesse des œuvres, inconvenance iconographique?²⁸). Le fait témoigne seulement d'une volonté des religieux d'opérer une sélection parmi les œuvres offertes par les laïcs, quitte à contrevenir parfois au vœu des donateurs. Un cas analogue est connu dans l'histoire des Carmes déchaussés de la rue de Vaugirard : selon leurs archives, ceux-ci acceptèrent en 1700 « un très beau tableau de Moïse peint par le fameux Varrin, à la charge de l'exposer » dans leur église; au bout de quelques années, le tableau fut déplacé dans la sacristie, puis discrètement mis à l'écart « dans les chambres d'hôtes des séculiers »²⁹.

Figure 2. Saint Antoine de Padoue et l'Enfant Jésus gravé par lui-même.

Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Da 48 (Cliché B.N.F.)

Figure 3. Saint François d'Assise gravé par lui-même.

Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Da 48 (Cliché B.N.F.)

- 14 La question de l'antagonisme éventuel entre les règles suivies par les religieux et le goût des protecteurs du couvent se pose enfin en filigrane dans le récit de la reconstruction de l'église des Capucins en 1715. A cette occasion le maître-autel reçut le niveau d'attique qu'il attendait depuis 1636 : un tableau représentant le *Père Eternel*, exécuté par un peintre nommé Lucas, vint dominer le retable de La Hyre. On décida également de dorer la structure de bois imposée par les règles de l'ordre. Cette décision donna lieu à certains débats. Les annales rapportent que le T.R.P. Général donna son accord, « non sans quelques oppositions », recommandant cependant à René Le Voyer d'Argenson, syndic des Capucins de France, « qu'il n'y soit rien fait contre la simplicité »³⁰. Les documents ne font état d'aucune intervention directe des bienfaiteurs qui contribuèrent à la décoration peinte des nouvelles chapelles, mais il est n'est pas impossible qu'ils aient pris une part active dans les critiques jugeant le maître-autel et le tabernacle « très bien observé, mais un peu vieilly par le temps », en clair, démodé.
- 15 En l'état actuel des connaissances, les lacunes des sources et les difficultés posées par leur interprétation empêchent de formuler des affirmations définitives sur la façon dont les responsables ecclésiastiques purent partager avec les laïcs leurs responsabilités dans la décoration des églises. Il semble cependant que ce partage des rôles soit la clé qui permette de comprendre le fonctionnement des commandes d'œuvres d'art dans les églises parisiennes au XVII^e siècle.

1. F. HASKELL, *Patrons and Painters: a Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven et Londres, 1963, réed. OBERTSONAlessandro

Farnese, Patron of the Arts, New Haven et Londres, 1992, et La Regola e la Fama. San Filippo Neri e l'Arte, catalogue d'exposition, Rome, Palazzo di Venezia, octobre-décembre 1995, p. 108-114.ÉROT^eROZET^eERESFORDRICERAKOVITCHBIVER^eAUZAIZEIVERUSSIEUXOULIÉ
HENNEVIÈRESANTZONTAIGLONHUILLIERSAINT-GEORGESHUILLIERROSENBERGIVERWEIL-CURIELWEIL-
CURIELAUZAIZESAINT-GEORGESTHIÉRY,AMBEAU

INDEX

Index géographique : Paris

Index chronologique : Époque moderne

Mots-clés : églises, histoire, histoire de l'art, mécénat, religion